Grandes escritores latinoamericanos

1 Sor Juana Inés de la Cruz



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Mujer en azul" , óleo de Johannes Vermeer (Delft, Holanda, 1632-1675). Juegos de espejos, ventanas, tapizados, interiores iluminados por la luz natural constituyen en Vermeer escenas recurrentes y sugestivas. En ellas, mujeres protegidas de la confusión mundana y entregadas libremente al conocimiento de sí mismas, hacen tareas precisas: tocar el piano, coser, leer y escribir



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Paula Croci

Colaboración Especial:
Silvina Marsimian
María Moreno

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Sor Juana Inés de la Cruz



LA ESCENA AMERICANA



Los tres escritores más importantes del siglo XVII, en los virreinatos del Perú y de Nueva España, son Juan de Espinosa Medrano (1632–1688), sacerdote natural de Cuzco, autor de *Apologético a favor de Don Luis de Góngora*; Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), quien redactó tratados sobre Galileo, Kepler y Copérnico; y Juana de Asbaje, conocida en el mundo entero como Sor Juana Inés de la Cruz y, con justicia, denominada la Décima Musa, a partir de la publicación del primer volumen de sus obras en 1689. Los escritos de estos autores coinciden en que ponen de manifiesto la naturaleza doble del *barroco hispanoamericano*: absorben los rituales sociales, religiosos y políticos en Hispanoamérica impuestos por los españoles, al tiempo que advierten la realidad compleja y conflictiva de las colonias y hablan de ella y de sus propios proyectos usando la lengua del colonizador. Es, sin duda, Sor Juana Inés el caso más radical del barroco nacido en Indias, por su respeto y a la vez renovación de las formas clásicas, acuñadas en España por Luis de Góngora (1561-1627), Lope de Vega (1562-1635), Francisco de Quevedo (1580-1645): lo primero, presente en algunos de sus poemas cortesanos y lo segundo desplegado especialmente en su prosa epistolar, como su *Carta Atenagórica* o la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en las que el relato de episodios autobiográficos muchas veces se antepone a una argumentación que intenta impugnar el orden virreinal desde una posición femenina, marginal o menor, solo comparable a la del nativo o criollo mexicano pero con la voz autorizada de quien maneja con soltura la lengua y los lugares comunes de esa cultura. Señala Octavio Paz –ensayista y poeta mexicano, estudioso de la figura y obra de la Décima Musa– que la gran invención literaria de la Edad Barroca es "la unión de los contrarios" que "expresa con extraordinaria justeza el carácter de la época": rigor y "libertinaje", sensualidad exaltada y recato ascético conviven en las obras del período. Las condiciones topográficas, la política y la conformación social de los virreinatos españoles en América contribuyeron a la exacerbación de estos contrastes. Las Indias eran vistas, a la vez, por los evangelizadores de la colonia como espacio de consolidación de un proyecto religioso, de un paraíso espiritual; también como tierra de progreso económico ilimitado, por laicos que apostaban a la libertad, la diversidad y la novedad que proveían los parajes exóticos y todavía no explotados. Lejos de ser una traslación o simple reflejo de modelos centroeuropeos, el barroco hispanoamericano o de Indias, expresado en la arquitectura y la ornamentación de las ciudades virreinales como México o Puebla, en las ceremonias religiosas y oficiales, y en la poesía cortesana y devota, fue un vehículo de comunicación entre los distintos estratos que conformaban las sociedades coloniales: las clases dominantes aprovechaban la desmesura típica del barroco para exhibir el poder a través de prácticas ritualizadas, de estéticas recargadas; mientras que, en los sectores subalternos, se gestaba lo que se conoce como un "fenómeno de retorno" por medio del cual el criollo se apropiaba del modelo estético dominante para convertirlo, o bien en una manera de celebrar la integración anhelada, o bien para denunciar el carácter represivo del régimen colonial que no permitía la autonomía administrativa ni brindaba a los funcionarios de los virreinatos los mismos beneficios económicos ni jerarquías sociales de los habitantes del viejo continente. El Barroco de Indias, producto estético cultivado en las colonias de la mano de autores criollos y emergente de un proyecto intelectual local, pone de relieve un proceso de sincretismo y tensión entre los nuevos paradigmas científicos todavía incipientes en América, la estética barroca clásica todavía dominante a través de los maestros españoles y la incorporación paulatina de la cultura mestiza e indígena, aún no del todo valorada.





Palacio de los Virreyes. Fragmento de un biombo mexicano del siglo XVIII. Museo de las Américas (Madrid)





Plaza de la Constitución de México, grabado de principios del siglo XVIII. Es llamada familiarmente "Zócalo". Alrededor, la Catedral Metropolitana construida, a partir de 1573, en parte con piedras del templo Mayor de los aztecas en Tenochtitlan. También, el Palacio Nacional, levantado en 1692 en los solares donde estaban las Casas Nuevas de Moctezuma

VIDA DE ESCRITORA

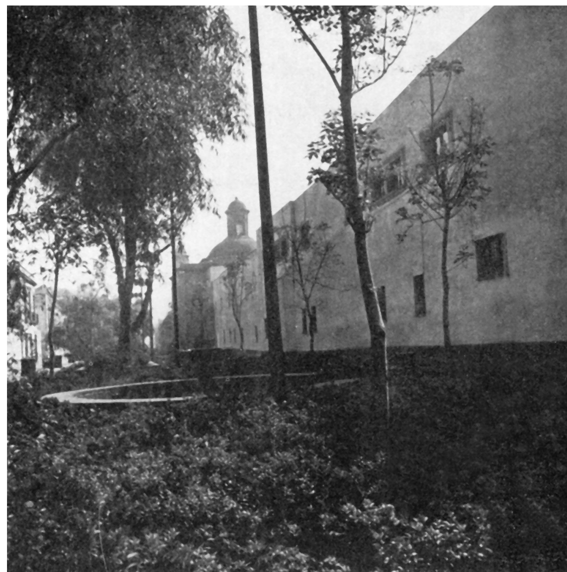


Un 12 de noviembre de 1651, en un valle rodeado por unas sierras secundadas por inmensos volcanes, en medio del frío y del calor que envuelven el pequeño poblado de San Miguel de Nepantla –a sesenta kilómetros de la ciudad de México–, nació Juana Ramírez de Asbaje, en un cuarto de la alquería llamado "la celda" –como una suerte de anuncio del claustro donde pasaría más de veinticinco años de su vida–. Aunque esta fecha –consignada por el padre jesuita Diego Calleja, el primer biógrafo de Sor Juana– se ha tomado como la auténtica por muchísimos años, el descubrimiento de una fe de bautismo en la parroquia a la que pertenecía el pueblo natal de Sor Juana certifica que la hija –de unión ilegítima, ya que aparece como "hija de la Iglesia" y por tanto, "natural"– del capitán Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, recibió el sacramento en 1648. Niña prodigio, a los 3 años ya sabía leer y escribir, gracias a una mentira infantil que se le ocurrió decirle a la maestra de su hermana: ella misma lo recuerda mucho tiempo después en una carta –la célebre *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*–: "No habría cumplido los tres años de edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que se llaman Amigas, me llevó a mí tras de ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, encendí yo de manera en el deseo de saber leer que engañando, a mí parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó porque no era creíble; pero por no complacer al donaire, me la dio. (...) supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre". Tanta era la vocación por el saber de la pequeña que renuncia a comer alimentos, como queso o ciertas golosinas, después de haber escuchado que estos hacían que la mente se volviera impermeable al aprendizaje. El episodio de la lectura coincide con la primera mudanza de Juana Inés con su madre y hermanos a Amecameca, poblado también cercano a las montañas, donde pasará varios años y en el que, a diferencia de su pueblo natal, había escuela para niñas; también determinará el alejamiento definitivo del padre, a quien no volverá a ver. La precocidad de Juana pronto daría otras muestras de avidez por el conocimiento: "Teniendo yo después, como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las habilidades de labores y costura que aprenden las mujeres, oí decir que había Universidad y escuela en que se estudiaban las ciencias en México y apenas lo oí, cuando empecé a matar a mi madre con instantes y oportunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviara a México (...) para estudiar y cursar en la universidad". Su madre no atendió a los pedidos de Juana Inés pero no pudo evitar ni con prohibiciones y castigos que la audaz joven leyera todo lo que estuviera a su alcance, especialmente los libros de la bi-

> Renuncia y aceptación fueron dos actitudes que signaron la vida de Sor Juana. A pesar de haber abandonado el mundo cortesano y –hacia el final de su vida, los libros y la escritura– nunca se resignó a perder la libertad de pensamiento.

blioteca de su abuelo materno, un agricultor y comerciante con debilidad por la lectura. La muerte de su abuelo cambió radicalmente la vida de Juana Inés, ya que su madre –de nuevo en pareja– accede a los ruegos de la joven para que se le permita trasladarse a la capital del virreinato con su tía María Ramírez. Allí conoció los contrastes, las costumbres, las novedades de una ciudad que ya aspiraba a ser una metrópoli y que se caracterizaba por la convivencia de una mayoría indígena sumamente pobre comparada con los edificios, los carruajes y los vestidos lujosos ostentados por sus ricos habitantes: una minoría de criollos y españoles dueños de la conducción y la economía del lugar. Gracias al buen pasar y las influencias de Juan de Mata, el esposo de su tía, pudo aprender gramática y latín con Martín de Olivas, y componer versos que luego no recordará con entusiasmo: "Y para probar las plumas,/ instrumentos de mi oficio,/ hice versos, como quien/ hace lo que hacer no quiso." (*Otros Romances Epistolares*, nº 50). Más allá de estos dos maestros informales, Juana Inés fue en general una autodidacta que debió aprender de los libros, sin la corrección de profesionales y sin el diálogo entre pares.

Fueron los virreyes y arzobispos presencias clave de la actividad civil y religiosa de Nueva España. Solo durante la vida de Sor Juana se sucedieron doce virreyes y cinco arzobispos, de los cuales cuatro tuvieron incidencia en su trayectoria literaria y devocional: el marqués de Mancera, Fray Payo Henríquez de Ribera, don Tomás Antonio de la Cerda y el conde de Galve. El primero, Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, junto a su esposa Leonor Carreto, le abrieron las puertas del palacio, seducidos por el talento y gracia de la joven de trece años, que otorgaría a ese séquito compañía





Fachada del Convento de San Jerónimo (México D. F.), de principios del siglo XVII. En él, vivió Sor Juana Inés de la Cruz

culta e inteligente. En los tres años que habita en la corte, es nombrada poetisa oficial y responde con sonetos y redondillas para cada ocasión que lo requiera: funerales, fiestas, aniversarios, cumpleaños. Sin embargo, esta vida de galas y saraos no satisface la avidez por aprender que siempre acompañó a Juana Inés; por el contrario, siente que la tarea de reseñar en forma de verso todos los acontecimientos cortesanos la aleja de las lecturas y de la reflexión, por lo que en 1667 –a los dieciséis años– decide ingresar en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas, dejando que muchos creyesen que su decisión respondía a un desengaño amoroso. Antes de que el arzobispo Payo de Rivera Henríquez la consagrase, asiste a una última fiesta de la corte vestida con el más lujoso de los trajes, bordado en oro y acompañado con un collar de perlas que la misma virreina le colocó en el cuello. Por aquel entonces –y esto Juana Inés de Asbaje lo sabía muy bien–, la vida en la celda de un convento era el lugar más próximo a los libros y al saber que una mujer de la época podía alcanzar. Más allá de la vocación sincera, el claustro era la mejor opción para esta dama de origen humilde que no se identificaba con el matrimonio, la maternidad o el cuidado del hogar. Pero el primer intento de renunciar a todo lo mundano, incluso a las letras, no resultó como esperaba: al cabo de tres meses, se resintió su salud y debió abandonar el estricto convento por indicación del médico, en busca de otro con menos exigencias, donde pudiera llevar adelante su doble propósito de acceso al conocimiento y su vocación religiosa. Es el convento de San Jerónimo el lugar elegido y la gestión de su director espiritual, el padre Núñez de Miranda, lo que le posibilitó el dinero necesario para entrar hacia 1668 en el noviciado. La profesión tuvo lugar en febrero del siguiente año, con la participación de los virreyes y demás miembros de la casta de Nueva España. A partir de entonces, se convirtió en Sor Juana Inés de la Cruz y vivió por veinticuatro años en San Jerónimo, leyendo, estudiando y escribiendo una obra excepcional, compuesta por romances, sonetos, villancicos, autosacramentales, cartas y publicada, en parte, en España, antes de que la muerte la encontrara cuidando enfermos durante la peste que asoló a México hacia 1695, después de haber renunciado sorpresivamente a su labor intelectual.

LA MONJA LETRADA

El Virreinato de Nueva España, tradicionalista y cerrado a que el mundo femenino saliera de los límites de lo doméstico, presentó un panorama poco alentador y, a la vez, sugestivo para un caso excepcional como Sor Juana, una mujer con conocimientos de gramática, latín, composición musical, filosofía, matemática, teología. Excluida por su sexo y atacada por ser culta, enfrentó con sus elecciones y su escritura las reglas de la sociedad sometida al poder peninsular oscurantista que emanaba del reinado de Carlos II, el Hechizado, y que, desde el punto de vista artístico, se mostraba obediente a los cánones europeos. En el ámbito de la lírica de Nueva España, el resultado fue una poesía culterana que emulaba a los maestros del barroco, especialmente a Góngora, a través de los modelos trasplantados a América, de la mano de poetas gongoristas "falsos" que en las tierras lejanas se volvían más barrocos que los propios cultivadores de la corriente. En medio del auge de esta estética enrarecida y ya agotada de tanto repetirse, se inicia Sor Juana en la poesía. En su trayectoria prolífica y reconocida durante su vida, ya que sus obras se empezaron a publicar en volúmenes en 1689 en Madrid –el primero como *Inundación Castálida*–, se pueden reconocer dos líneas bien distintas. Una, de versificadora cortesana "profesional" –coincidente con sus años de poeta oficial del virreinato–, cuyos poemas, conformes a las convenciones y la versificación del barroco imperante en la época, se caracterizan por tener una rima "machacona" y una retórica amanerada y empalagosa, como solía exigir el gusto de la corte. Se cuentan, por lo menos, un centenar de poemas, en general romances, coplas y sonetos, entre los escritos en los tiempos de su vida cortesana. *Alabanzas, reconocimientos, felicitaciones, elogios, envíos* son escritos por la joven para rendir pleitesía a los virreyes y virreinas que la iniciaron en su carrera literaria, celebrando con la misma dedicación acontecimientos de naturaleza diversa: la asunción de la reina, la llegada a la colonia o la partida de alguna autoridad, la conmemoración de una efemérides, el festejo de un cumpleaños, el nacimiento de un infante o el paso de un cometa: "En hora buena el gran Carlos/ sus felices años cumpla:/ dichosos, porque los vive;/ grandes, porque los ocupa." (*Romance a los Marqueses de la Laguna*, nº 35). En cambio,

LECTURAS Y LECTORES

Espejismos y desengaños

SILVINA MARSIMIAN

De la misma manera que ninguna vida queda atrapada en un relato biográfico, la imagen de una persona no alcanza a completarse en un retrato. Los siete que se conservan de Juana Inés Ramírez de Asbaje ofrecen, sin embargo, un conocimiento que no por fragmentario deja de construir el legado visual de una monja jerónima cuyos escritos no quedaron enclaustrados y un espectáculo de lo que fue ella en el convento y de lo que le quiso hacer leer a la posteridad: que era mujer docta, lectora y escritora en un mundo de hombres, cerrado y satisfecho, para el cual el cuerpo femenino debía ser invisible, casto y silencioso. Con sincera aversión por el matrimonio, la "Fénix de América" toma el hábito religioso en una orden inclinada por la formación de niñas en música y pintura, danza y teatro, costura y cocina. El convento en Nueva España –dependiente de un obispo y protegido por virreyes– constituía un dinámico centro cultural en el que las monjas participaban de tertulias, se alojaban en celdas individuales –acompañadas de familiares y criadas– y poseían bienes y rentas; pero, sobre todo, era el equivalente de la biblioteca e implicaba la posibilidad de acceder al saber. Por eso, en los retratos de Juan de Miranda y de Miguel Cabrera, un potente mueble con gruesos volúmenes –librería múltiple, abultada y valiosa– respalda a Sor Juana y compone su defensa intelectual, aunque solo cuente con las ideas de la escolástica y el neoplatonismo ya perimidas para Europa. Cabrera la retrata, arrogante, en un épico sillón. Mientras una de sus manos juega con las páginas de un libraco que simula consultar y tiene a su alcance las plumas para la escritura, la otra se aferra a las cuentas de un rosario que pende como un largo collar. El reloj en uno de los estantes de la biblioteca advierte sobre la fragilidad de todo conocimiento humano como el gigantesco escudo sobre el pecho de Sor Juana, que tiene la escena de la anunciación a María, en la que la Virgen se declara la esclava del Señor. La representación de la poetisa cruza la vanidad del mundo que corre a su disolución y las indelebles promesas de lo eterno. Ella, en su túnica blanquísima y de amplias mangas aladas, con toca y escapulario negros y la correa de San Agustín ciñendo su cintura, dice menos sobre la austeridad y vocación de servicio del claustro que sobre la aristocrática condición de un reino humano en que es la *teo–tocos*, la que porta al dios de la sabiduría. Así lo refleja el espejismo de la Asbaje de cetro y de corona que alardea en un lienzo anónimo, pero lo desmiente, en los "borrones" de su poesía arquitectónica o en su discurso cartesiano y erudito, la futura penitente enfermera de apestados.

la otra línea la descubre como una poetisa original, no tanto por las formas cultivadas, que son clásicas –sonetos, redondillas, liras– sino en los temas y la manera de referirse a ellos, incluso en la incorporación de voces populares y del mundo azteca. El amor, lo eterno, el erotismo, la moral, la sabiduría, la bondad, la virtud, están plasmados en su versos a partir de la tensión entre las emociones y el razonamiento: "Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón,/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis:/ si con ansia sin igual/ solicitáis su desdén,/ ¿por qué queréis que obren bien/ si las incitáis al mal?" (*Redondillas*). Pasión y razón son los extremos que pone en contacto la poesía amorosa de Sor Juana, con la que trata de defender las conductas del sexo femenino, explicando que a veces son el resultado de las demandas contradictorias de los hombres. Así en los sonetos "Amor empieza por desasosiego" (nº 184) y en "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba" (nº 164). Las primeras poesías amorosas de Sor Juana coinciden con los tiempos de la vida palaciega y presentan interlocutores concretos (Fabio, Silvio, Alcino, Lysi, Anarda); luego este tipo de poesía se prolonga y perfecciona a partir de su reclusión en el convento con la incorporación de lecturas que dejaron las marcas de Garcilaso de la Vega, Quevedo, Lope de Vega, Catulo, Séneca, Virgilio, entre otros. Estas poesías se ocuparon de los tópicos amorosos sin que resulte posible identificar destinatarios explícitos. En la etapa conventual, además, se registra un gran caudal de poesía religiosa. Compuesta por romances, como los dedicados a San José, a San Pedro Apóstol o a la Encarnación: "Que hoy bajó Dios a la tierra/ es cierto; pero más cierto/ es, que bajando a María,/ bajó Dios a mejor cielo" (*Romances Sacros,* "Romance de la Encarnación, nº 52); o villancicos y letras sacras, cuya composición, espontánea y graciosa, estaba destinada a que fueran recitados en festividades devotas; muchas veces, por los nativos, negros y mestizos, por lo que incluían vocablos populares e indígenas dentro de una composición en lengua española: "Cantemo, pilico,/ que se van las Reina,/ y damelu turo/ una noche buena." (*Villancicos*, *Asunción*, nº 8). Estos poemas reflejan no solo el mestizaje y sincretismo cultural en las colonias sino que reafirman la osadía habitual de Sor Juana de introducir voces nativas en modelos de la lírica europea.







Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, óleo de Miguel Cabrera, del siglo XVII





Sor Juana en retrato de autor anónimo. La indumentaria y adornos son de inspiración barroca. Se usaban en la ceremonia de profesión de votos definitivos (siglo XVII)



Cartas de mujeres

Observa la crítica Nora Domínguez que Sor Juana encarna para la literatura latinoamericana el caso emblemático en el que los pares vida y obra, privado y público, anuencia y vigilancia tomaron la forma de un debate entre saberes "profanos" y "religiosos", entre lo que las mujeres pueden decir y lo que están confinadas a callar. En 1690 se edita en México la *Carta Atenagórica*, cuyo nombre hace referencia a Atenea, diosa de la sabiduría. Publicada por Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, –aparentemente, sin que Sor Juana lo supiera–, esta carta de la monja docta refuta el *Sermón del Mandato*, que cincuenta años antes escribiera en Lisboa el jesuita Antonio de Vieyra, en el que se explaya acerca de las "finezas" de Cristo.

Acompaña la carta de Sor Juana otra, escrita de puño y letra por el obispo, con una actitud ambigua, no solo porque la firma con el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz. Con esta investidura falsa, el religioso elabora una reprimenda sutil a la mayor osadía de la monja, la de incursionar en asuntos propios del mundo del púlpito. Elucubraciones retóricas y una analítica precisa y convincente pueblan los párrafos de la carta de Sor Juana, con el fin de desarmar la lógica de Vieyra: "Dice este Angélico Doctor (Santo Tomás) que la mayor fineza de Cristo fue quedarse con nosotros (...). Allá verá V. md. en el sermón lo elegante de esta prueba; que a mí me importa, primero, averiguar la forma de ese silogismo, y ver cómo arguye el santo y cómo replica el autor". El mismo obispo de Puebla, que por diferencias ideológicas con el autor del *Sermón del Mandato* hace pública la carta, se ve obligado a advertir sobre el atrevimiento de Sor Juana por el hecho de invadir temas solo admisibles en el discurso de los hombres: "No mi juicio tan austero censor que esté mal con los versos –en que V. md. se ha visto tan celebrada– después de que Santa Teresa, el Nicienceno y otros santos canonizaron con los suyos esta habilidad; pero deseara que les imitara, así como en el metro, también en la elección de los asuntos. (...) Mucho tiempo ha gastado V. md, en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros".



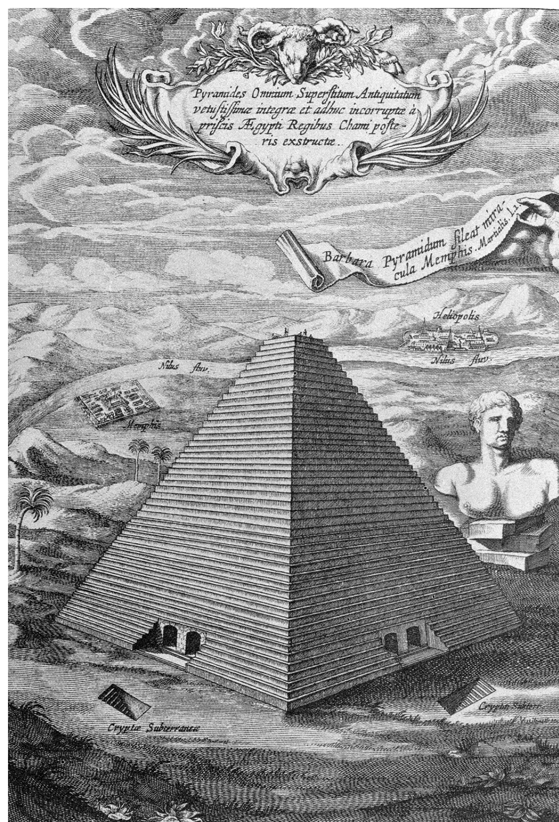


Dibujo del siglo XIX. Hábitos de las monjas de Nueva España. En el extremo izquierdo, el de San Jerónimo, orden a la que pertenecía Sor Juana

No contenta con haber discutido el Sermón, tres meses después de la edición de la carta, Sor Juana escribe un texto aún más audaz: la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en la que no solamente hace un descargo edificante, atendiendo a la sugerencia que indirectamente le hiciera el obispo de Puebla –la más alta autoridad religiosa de la colonia–, sino que aprovecha para elaborar una suerte de autobiografía en la que habla de aquellos episodios de su vida ligados al deseo de escribir, a la opción por la vida conventual y a la consolidación de su lugar de mujer escritora a partir de la reivindicación del ámbito doméstico. Dice, por ejemplo, "Si Aristóteles hubiera guisado mucho más habría escrito" o "Entréme religiosa, (...) para la total negación que tenía del matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir". En este contexto, sus cartas –sostiene Domínguez– son "documentos de su vida de monja y literata, constituyen un espacio de escritura fundamental a partir del cual la monja cuestionó los términos de una atribución y un error sustentado por ella". Sor Juana dedica una parte importante de esta carta a restar importancia a lo dicho en la epístola *Atenagórica*, como una estrategia para permitirse ahondar en reflexiones sobre el discurso masculino y cuestionar el silencio institucional que se le imponía por su condición de monja y de mujer.

EL SUEÑO FILOSÓFICO

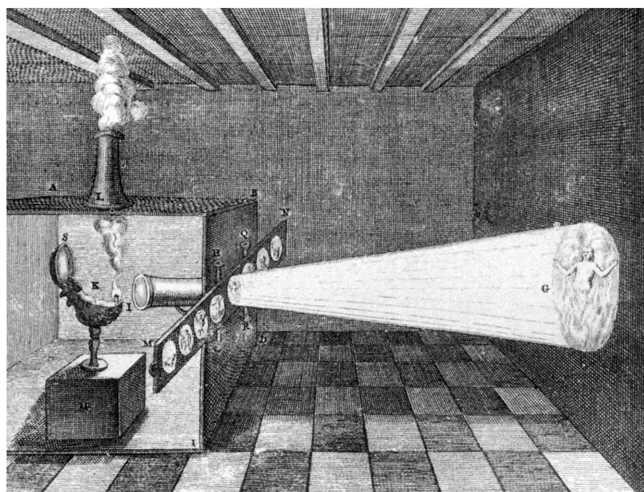
Pocos son los poemas que Sor Juana compuso por la voluntad o deseo de escribir. En la *Respuesta a Sor Filotea*, al mismo tiempo que confiesa “yo nunca he escrito sino violentada y forzada y solo por dar gusto a otros; no solo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe. (...)”, reconoce que ese “papelillo, que llaman *Sueño*” es su única obra realizada con placer y fuera de las obligaciones de cortesana o religiosa. Escrito hacia 1685, *Primero sueño* reproduce la forma tradicional del sueño de anábasis de los siglos I y II, que describía el viaje del alma hacia zonas de revelación divina. Sin embargo, en esta suerte de ensayo filosófico sobre el entendimiento, Sor Juana da un giro radical al relato clásico de los sueños en tanto los toma como un modo de conocimiento del hombre y del universo, en soledad y a partir de la observación y la reflexión, estrategias propias del método científico. Adoptando una cosmología todavía *ptolomeica*, en la que la Tierra es el centro del sistema, presenta una investigación de la naturaleza en la que muestra al mundo en tensión: las fuentes de energía (agua, aire, fuerza, debilidad, gloria, fracaso, sombras, luces) conviven en constante enfrentamiento. Tal combate es visto a lo largo de 975 versos en silvas –alternados en endecasílabos y heptasílabos–, desde la aparente tercera persona que adopta una perspectiva aérea, típicamente barroca, para mostrar el caos del mundo y de los objetos que lo pueblan, a la vez que intenta ordenarlo desde el sueño: “A la región primera de su altura/ (ínfima parte, digo, dividiendo/ en tres su continuado cuerpo horrendo),/ el rápido no pudo, el veloz vuelo/ del águila –que puntas hace al Cielo/ y al Sol bebe los rayos pretendiendo/ entre luces colocar su nido–/ llegar”. También a la manera barroca, el poema parece estar dividido en una sucesión simétrica de cinco etapas del sueño: primero se duerme el mundo, después se duerme el cuerpo, y permite que viaje el alma para sobrevolar el mundo. Luego, se despierta el cuerpo y finalmente, con el amanecer, también se despierta el mundo, tal como señala el último verso: “mientras nuestro Hemisferio la dorada/ ilustraba el Sol madeja hermosa/ (...) iba restituyendo/ entera a los sentidos exteriores/ su operación, quedando a la luz más cierta/ el Mundo iluminado, y yo despierta”. Estos versos, además, develan la identidad femenina del “yo” lírico que se venía anunciando a lo largo del poema mediante el uso de la primera persona en ciertos verbos como “digo”, algunos pronombres como “mi” y varias digresiones que introducen comentarios sobre determinados hechos narrados o descriptos; por ejemplo, cuando al principio del poema habla de las aves y refiere al águila como la majestad que nunca duerme porque “aun el menor descuido no perdona”, manifestando su mirada subjetiva sobre el tema. Dominado por el procedimiento del hipérbaton –la alteración del orden sintáctico, que se utiliza desde el primer verso: “Piramidal funesta, de la tierra/ nacida sombra, al Cielo encaminaba”–, el poema explota el procedimiento de inversión para reforzar desde la sintaxis lo que también predomina en el nivel del contenido: el conocimiento profundo del mundo no resulta del estado de lucidez intelectual sino del estado de duermevela y sueño que permite el ascenso del alma, por unas horas, hasta





“Pirámide de Cheops”, grabado de la obra de A. Kircher (Amsterdam, 1679). En Primero Sueño, *Sor Juana compara la pirámide de luz, que es el alma, que desea ascender hacia su origen, con las pirámides egipcias*





"La linterna mágica", grabado de la obra de A. Kircher (Amsterdam, 1667). Sor Juana poseía una en su celda del convento. La menciona en Primero Sueño *cuando compara las figuras que la linterna proyecta sobre la pared, falsas y evanescentes, con los "fantasmas" que escapan de la mente cuando el cuerpo despierta con la llegada del día*

las cimas de la comprensión, librada de obligaciones y condicionamientos. Desde allí se puede revisar el pasado, representado por la Torre de Babel, las Pirámides de Egipto y el Faro de Alejandría o los mitos como el de Ïcaro –el hombre que asciende hasta el sol y es castigado por los dioses–, y analizar el presente. Refiriéndose al mundo como una máquina, el "yo" lírico comienza su viaje analítico por el centro anatómico: el corazón, "vital volante", sigue por el pulmón, "su asociado respirante fuelle", pasa a los humores para llegar hasta los aspectos psicológicos y subconscientes del ser humano, liberados de la cárcel corporal en el momento en que se entra en el sueño. El sueño de Sor Juana es poético, inventado en estado de vigilia y con un discurso convencional e insuficiente: "el mundo iluminado, y yo despierta". A pesar de la lucidez con la que se maneja la autora a lo largo de la composición, predomina el sentimiento barroco del desengaño frente al trabajo intelectual que no permite acceder a la totalidad del conocimiento, ya que más que esclarecer los misterios del orden humano, llena de duda y escepticismo a quien lo intenta, porque la intuición no alcanza para dilucidar lo inestable de la realidad y lo impreciso de la apariencia.

TEATRO DE IDEAS

Durante el siglo XVII, las representaciones teatrales en Nueva España se reducían a unos pocos autos sacramentales con propósitos religiosos, comedias que traían de la Península dramaturgos desconocidos, autos en lengua náhuatl –que un siglo antes los misioneros franciscanos habían elaborado con fines dogmáticos– y, en raras oportunidades, puestas de obras de Agustín Moreto (1618-1669), Fernando de Rojas (1473-1541) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Este último fue quien más influyó en la producción teatral de Sor Juana y la orientó hacia la preocupación por los asuntos de su época y la adopción de perspectivas novedosas para comprender el mundo, por ejemplo, analizarlo a través de los sueños. Como calco de modelos prestados desde Europa, el teatro de Sor Juana no se caracteriza por las innovaciones formales; no obstante, el ingenio y la audacia se filtrarán en alguna de sus obras, incluso llega a exponer sus ideas acerca del carácter mexicano de las obras dramáticas que escribe: "mejor era Celestina,/ en cuanto a ser comedia ultramarina; que siempre las de España son mejores (...) Pero la Celestina que esta risa/ os causó, era mestiza, / acabada a retazos/ (...) se formó de un trapiche y de un ingenio" (*Los empeños de una casa*). La obra dramática de la poetisa mexicana puede clasificarse en dos tendencias: una profana y otra sagrada. De la primera, solo nacieron dos piezas, *Amor más laberinto* –una comedia mitológica, en colaboración con Juan de Guevara y basada en la historia del héroe Teseo y las dos princesas enamoradas que, por intentar salvarlo, lo complican en enredos humorísticos– y *Los empeños de una casa* (1683) –una comedia de equivocaciones en la que dos parejas, cuyos deseos amorosos no se corresponden, sufren de amor hasta que, intervenciones absurdas mediante, todo se ordena y los enamorados encuentra la felicidad. Las tres composiciones religiosas, conocidas como autosacramentales, permiten que la dramaturgia de la monja mexicana llegue a los mejores niveles poéticos. *El mártir del sacramento*, *El cetro de San José* y *El divino Narciso* (1687) son obras didácticas en un solo acto, precedido por una loa introductoria, cuyo tema es el misterio de la Eucaristía, y sus destinatarios, los indígenas de la colonia. La primera narra la historia de San Hermenegildo; la segunda está destinada a la educación de la raza indígena en la fe monoteísta; y la tercera, inspirada en el mito de Narciso, constituye una verdadera revelación poética con la que insiste en la necesidad de ayudar a sus amados indios a que se perfeccionen desde el punto de vista de la moral y la religión cristianas.



Miradas sobre Sor Juana

María Moreno (María Cristina Forero) es periodista, escritora y crítica cultural. En 1984 fundó *Alfonsina*, el primer periódico feminista de la era democrática. Secretaria de redacción de *Tiempo Argentino* y subeditora del suplemento "Las 12" de *Página/12*, en 2002 recibió la beca Guggenheim. Actualmente, dirige el área Comunicación del Centro Cultural "Ricardo Rojas" (UBA) y es conductora del programa "Portarretratos" de Ciudad Abierta. Publicó, entre otros, *El affair Skeffington*, 1992 (novela), *El petiso orejudo*, 1994 (no ficción), *A tontas y a locas,* 2001 (ensayos), *El fin del sexo y otras mentiras*, 2002 (ensayos), *Vida de vivos* (conversaciones incidentales).

¿Se puede hablar de géneros literarios femeninos?

–La escritura de diarios y cartas fue siempre practicada por hombres y mujeres. Henri Amiel tuvo una obra literaria, aunque más interesante fuera su diario íntimo. Es un ejemplo de que los varones pudieron mantener siempre una escritura privada y otra pública. Mientras que las mujeres, durante muchos siglos, salvo las excepciones, no. Fueron los feminismos de los años '70 los que exploraron diarios y correspondencia de mujeres para construir desde la crítica una cultura feminista que, en principio, buscó una escritura femenina o una relación de las mujeres y la escritura.

¿Qué posibilidades tienen las mujeres de romper con esquemas, según los cuales les ha tocado el "dolor y la pasión" en lugar de la "razón", lo "concreto" por el "pensamiento abstracto", la "reproducción" por la "producción"?

–Todas, ¿pero vale la pena ocupar un solo punto en una lógica bipolar?





La periodista y escritora María Moreno

Usando los términos de Josefina Ludmer en su artículo capital sobre Sor Juana, "Tretas del débil", Sor Juana usó "dolor", "pasión", "razón" y "abstracción" en un tiempo donde muchas eran promovidas a través del mercado de la mística. Hay que aclarar que entonces el convento era una gran oportunidad para formarse y que "el enemigo principal" era el matrimonio.

Se vincula a Sor Juana con desobediencia, rebeldía y polémica. ¿Es propio de la escritura femenina adoptar esta posición?

–El término "propio" no me parece muy útil. Puesto que la mayoría de los escritores y escritoras se construyen a través de una serie de estrategias entre la rebelión y la integración. Y no hay que olvidar que la crítica sigue siendo patriarcal, incluso la transgresora, y es ella misma la que promueve la figura de las escritoras rebeldes, "promíscuas", en lo posible suicidas, para sus propios fines. Existen diversas lecturas feministas y del lesbianismo radical de la vida y obra de Sor Juana. Pero la mayoría de las alusiones de Sor Juana a la condición femenina son menos una denuncia que una argumentación para convalidar las propias palabras o para defenderla. Del mismo modo, cabe suponer que porque era una mujer y estaba excluida de las contiendas masculinas por el poder, siendo al mismo tiempo prenda de cambio entre autoridades, Sor Juana llegó tan lejos. Lo que sí es sabido es que Sor Juana se cría entre mujeres no casadas y con hijos, libradas a su inteligencia para sobrevivir en un campo más o menos liberal. La posterior protección de la virreina Leonor Carreto y de María Luisa, la condesa de Paredes, van labrando un suelo materno que no precisa enunciarse para sostener una obra que luego continuaría en el paisaje no siempre afable de las hermanas jerónimas.

¿Qué imagen de Sor Juana se construyó a través de las biografías o los estudios críticos?

–La lectura canónica es la de Octavio Paz que, si bien defiende a Sor Juana de sus críticos biologistas, necesita hacerle pagar su precio atribuyéndole un narcisismo patológico y una melancolía punitiva. Inquieto por la pasión de Sor Juana por la condesa de Paredes, la "defiende" de la homosexualidad, amparándola en la retórica neoplatónica. La Condesa de Paredes hace publicar las obras de Sor Juana en España, pero es mucho más misterioso el lugar que ocupaba en su vida literaria. Cuando Juana tiene ocho años su madre la envía a vivir a la casa de unos parientes, no se sabe si porque se ha casado o para disciplinar a la niña precoz que aprendió a leer a escondidas y hurgaba en la biblioteca del







Escena de la película Yo, la peor de todas *(1990) de María Luisa Bemberg. Las autoridades eclesiásticas, de izquierda a derecha, fueron interpretadas por Franklin Caicedo, Lautaro Murúa y Alberto Segado; el papel de Sor Juana correspondió a la actriz española Assumpta Serna*

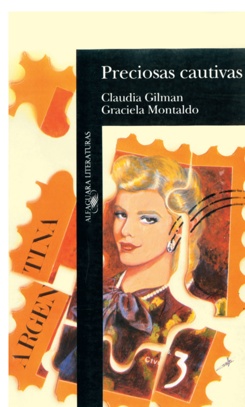
abuelo. A la ausencia recurrente en los versos de Sor Juana, Paz la hace entrar con calzador en la original y paterna, subestimando la sanción materna y los efectos de la partida de María Luisa a España, habiendo cesado el mandato del marido. Si bien la "ausencia" es un tema convencional de la poesía, hay que prestarle otro tipo de atención, ya que Sor Juana podría haber utilizado la retórica como coartada de la verdad. Acierta Paz cuando intenta anclar alguna hipótesis sobre los sentimientos de Sor Juana hacia María Luisa y busca apoyo en el amor cortés donde puede decirse, un poco en broma, que aunque algo pasara, *no pasaba por ahí*. Sin duda, la lectura más interesante de la vida y obra de Sor Juana es la de Josefina Ludmer. No tanto la película de María Luisa Bemberg, *Yo la peor de todas.* Si la película intenta denunciar la desigual batalla entre una mujer genial y la jerarquía eclesiástica, el libre conocer y la fe ignorante, el protocolo democrático y el conventual, también exhibe "negramente" la radicalidad de su fracaso y del castigo que le sigue. Y en esto también se repite una tara de cierta izquierda dogmática: la concepción de la víctima como una pasividad pura e impotente que, a lo sumo, oscila entre las magras estrategias de la desesperación, esa especie de arcilla de las proposiciones del poder. En *Yo la peor de todas*, la abjuración final de Sor Juana y su posterior dedicación al cuidado de sus hermanas enfermas homologa su silencio al triunfo efectivo de la censura. Josefina Ludmer advierte en Sor Juana otro sentido del silencio. Para Sor Juana, hay una separación radical entre *saber y decir*. Saber no es homólogo a su puesta en palabras dichas o escritas, el silencio no sería ignorancia sino secreto que se guarda frente a la autoridad y que se rompe para el propio beneficio. En "Tretas del débil", Ludmer sugiere cómo, a través de la negación y de esos dos verbos *saber y decir* ordenados de distintas formas, Sor Juana refuta a Sor Filotea barbuda. En su defensa y de acuerdo con las circunstancias dice que no escribe porque *no sabe* (cuando el obispo de Puebla le reclama una carta), *no dice que sabe* (cuando estudia a escondidas de su madre), *dice otra cosa que lo que sabe* (cuando dice que a una mujer el entendimiento le sobra) o *sabe sobre el no saber* (cuando lo atribuye a un saber –el de las mujeres– que no quiere tener lío con la autoridad). Si el silencio de Sor Juana no es el simple efecto de un castigo, tampoco es mera estrategia ante los obispos. Ludmer recuerda que, en *Primero Sueño,* desarrolla una teoría de conocimiento y del impulso epistemológico y, a la vez, postula la imposibilidad de captar lo absoluto. Tanto la *Respuesta* como el *Primero sueño* se abren con el tema del mutismo y el silencio. En el poema, el silencio se constituye, además, en punto final: en la cumbre, el entendimiento perplejo, calla. Si el conocimiento es, en Sor Juana, un espacio no expropiable –sobre todo cuando se sustrae al conocimiento del otro– y puede vagar en secreto lejos de las aspersiones de la inquisición, Sor Juana jamás abjuró –ergo no fue vencida–, solo dejó de publicar, algo que no deja de ser un retiro de colaboración. Si el valor del silencio es resistencia en la mayoría de sus textos, mientras que la publicación, "aquello que la cultura postula como lo más alto y dominante", es debilidad ante el aparato disciplinario, es también válido –y más deudor de la palabra de Sor Juana– suponer su silencio final más como una arrogancia que como un fracaso. Sor Juana murió el 17 de abril de 1695, un año después de su abjuración. Convertir esto en precio romántico pagado por una heroína del conocimiento castigada por su insurrección, como hizo Bemberg, es hacer gala de masoquismo político. Bemberg y Ludmer son una prueba de lo problemático de las autoascripciones. Ludmer, que nunca adscribió al feminismo, contrariamente a Bemberg, hace la lectura más radical de esta "única única".



La travesía de la escritura

La división entre una literatura de mujeres y una masculina no fue una invención del feminismo del siglo XX, sino el emergente de un sistema institucional que, desde los comienzos de la modernidad, sesgó las formas del saber y a quienes lo poseían. Obstaculizado su acceso a la publicación, como también lo estaba su participación en la vida pública, las mujeres encontraron en el ámbito doméstico géneros íntimos a los que podían recurrir cuando el deseo de expresarse por escrito las gobernaba: cartas, diarios personales, poesía amorosa. En este sentido, Sor Juana Inés de la Cruz resulta un caso antológico –inspirada a su vez en el *Libro de la vida*, la autobiografía de Santa Teresa de Jesús– porque consigue, especialmente con sus cartas, abrir un espacio aceptado y reconocido para las voces femeninas dentro de la literatura y una forma de combatir el silencio al que la cultura solía confinarlas, haciendo de este no el cumplimiento de una orden, sino la decisión violenta de resistirse a hablar, contestar, agradar. Desde entonces, muchas escritoras latinoamericanas han tomado a la monja docta como modelo de intelectual y las cartas literarias como género dominante en sus historias. En los primeros años de la década del '90, se publicaron por lo menos tres novelas, cuya ficción se sostiene en el malentendido que provocan las cartas, aunque en las tres la función del texto epistolar es notablemente distinto: *La ingratitud* (1990) de Matilde Sánchez, *Las preciosas cautivas* (1993) de Graciela Montaldo y Claudia Gilman y *Los vigilantes* (1994) de la chilena Diamela Eltit.







Las cartas frecuentemente en la escritura femenina, organizan la trama de la historia, como en La ingratitud *de Matilde Sánchez y en* Preciosas cautivas, *de Claudia Gilman y Graciela Montaldo*

En la primera, la protagonista, desde el exilio, deja de escribir a su padre y pasa los días reflexionando, al mejor estilo de Kafka en sus cartas, sobre las particularidades del género epistolar y su relación con las mujeres y el mundo femenino: "hace más de un año que decidí yo misma interrumpir la correspondencia. Mis extensas cartas sólo eran respondidas con un par de comentarios ambiguos. (...) pasaban las semanas. Argumentaba para mí el funcionamiento siempre caótico de los correos, la conspiración de los porteros en el estado policial, la conspiración del mundo que me negaba las líneas escritas por mi padre. Cuando por fin las respuestas llegaban se limitaban al trozo irregular de papel arrancado de cualquier parte y un par de párrafos escritos con letra nerviosa, categóricamente de apuro", dice la narradora para marcar diferencias entre su forma de escribir y las de su destinatario masculino. *Los vigilantes* se divide en dos partes; la segunda está compuesta por treinta y cuatro cartas sin fecha ni firma –como si estas se negaran a respetar las formalidades de un género tan estereotipado como el epistolar–; en ellas, la narradora dirime con el padre de su hijo las condiciones de la tenencia del niño. Para esta mujer, las cartas constituyen una condena porque en ellas la institución protectora de los menores y la familia, en complicidad con un ex marido autoritario, encuentran las pruebas de desequilibrio necesarias para prohibirle el cuidado de su hijo: "si las pruebas contundentes de este juicio radicaron en lo escrito, lo escrito es la razón de mi condena", dice la narradora en una de las últimas misivas que manda. *Las preciosas cautivas* reinstaura la novela epistolar, un género archivado desde el siglo XIX. En este relato, dos viejas mujeres aristócratas, Dorita y Emilia, aisladas del mundo por enfermedad en un caso y por auto reclusión en el otro, encuentran en las cartas una manera de saldar deudas con el pasado, confesando mutuas traiciones, pero por sobre todo intentan aplazar la muerte que acecha inminente.



Antología

PRIMERO SUEÑO

"Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
–exentas siempre, siempre rutilantes–
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta,
quedando solo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas solo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan obscuras, tan graves,
que aun el silencio interrumpía.
(...)"



SONETO 164

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

(1669)

(1695)

Firmas de Sor Juana en su testamento de novicia (1669) y en la época final de sus escritos polémicos, (1695), donde se observa la influencia barroca

SONETO 145

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

RESPUESTA DE LA POETISA A LA MUY ILUSTRE SOR FILOTEA DE LA CRUZ

"Muy ilustre Señora, mi Señora:

No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta. ¿Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles? El primero (y para mí el más riguroso) es saber responder a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta. Y si veo que preguntado el Ángel de las Escuelas, Santo Tomás, de su silencio con Alberto Magno, su maestro, respondió que callaba porque nada sabía digno de Alberto, con cuánta mayor razón callaría, no como el Santo, de humildad, sino que en la realidad es no saber algo digno de vos. El segundo imposible es saber agradeceros tan excesivo como no esperado favor, de dar a las prensas mis borrones. Merced tan sin medida que aun se le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico; y que ni aun como ente de razón pudiera caber en mis pensamientos; y en fin, de tal magnitud que no solo no se puede estrechar a lo limitado de las voces, pero excede a la capacidad de agradecimiento, tanto por grande como no esperado. (...)



Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio. Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de la Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal.

(...) Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria, ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades, que solo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

(...)".

Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951



Viñetas para la sobrecubierta de las Obras Completas *de Sor Juana Inés de la Cruz*

Bibliografía

ARROYO, ANITA, *Razón y pasión de Sor Juana*, México, Porrúa, 1974.
COHEN IMACH, VICTORIA, "La monja, la letrada: el romance a Fray Payo Enríquez de la Ribera". En: Domínguez, Nora; Perilla, Carmen (comps.), *Fábulas del género*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
CRUZ, JUANA INÉS DE LA, *Obras Completas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
DOMÍNGUEZ, NORA, "Extraños consocios: cartas, mujeres y silencio". En: Domínguez, Nora; Perilla, Carmen (comps.), *Fábulas del género*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
FORT, MARÍA ROSA, "Juegos de voces: los sonetos de amor y discreción de Sor Juana Inés de la Cruz", Lima, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVII, Nº 34, 2º semestre de 1991.
GALAVIZ, JUAN M., *Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Quórum, 1987.
GRAÑA CID, MARÍA DEL MAR, "Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI". En: Castillo, A. (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 1999.
LEIVA, RAÚL, *Introducción a Sor Juana. Sueño y realidad*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
LUDMER, JOSEFINA, "Las tretas del débil". En: González, Patricia; Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango*, Buenos Aires, Encuentro de escritores latinoamericanos, 1984.
MORAÑA, MABEL, "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica". Lima, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIV, Nº 28, 2º semestre de 1988.
PAZ, OCTAVIO, "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario". En: Buenos Aires, *Sur*, 1951, nº 206.
PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
RAMA, ÁNGEL, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1995.
ZANETTI, SUSANA, "Estudio preliminar". En: Cruz, Juana Inés de la, *Primero sueño y otros textos*, Buenos Aires, Losada 1995.

Ilustraciones

P. 2, *Historia del Arte*, t. 7, Madrid, Salvat, 1970.
P. 3, PAZOS PAZOS, MARÍA LUISA, *El ayuntamiento de la ciudad de México en el siglo XVII: continuidad institucional, cambio social,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000.
P. 4, RENAUDIÈRE, M. DE LA, *Historia de Méjico*, París, Librería de Lecointe, 1845.
P. 5, P. 9, P. 10, P. 14, PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, 2ª ed., México, FCE, 1994.
P. 6, *Archivo privado S.M.*
P. 6, *El Correo de la UNESCO*, Año XL, septiembre de 1987.
P. 8, RIVA PALACIO, VICENTE (dir.), *México a través de los siglos*, t. II, Barcelona, Espasa y Compañía Ed., s/f.
P. 11, Archivo *Página/12.*
P. 12, ESPAÑA, CLAUDIO (comp), *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 1994.
P. 13, GILMAN, CLAUDIA y MONTALDO, GRACIELA, *Preciosas cautivas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
P. 13, SÁNCHEZ, MATILDE, *La ingratitud*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1990.
P. 14, P. 15, CRUZ, JUANA INÉS DE LA, sor, *Obras Completas*, 2ª ed., México, FCE, 1976.